

『G・ベン の詩作におけるアルティスティックについて』

大 滝 敏 夫

1951年8月、ベンは、マールブルグ大学で「抒情詩の問題」と題して講演し、その中で、「新しい詩」の特徴として „Artistik” という概念を挙げた。ベンがこれを云ったのは、この講演が初めてではない。彼のエッセイ、小論のいたるところで „artistisch~” と用いているのがみられ、これが彼の詩作品全体を貫く詩的態度を示すものであることがわかる。私は、この「新しい詩」の特徴としての Artistik を追求すると共に、ベン の詩作品において、それがいかに具現されているか、さらに、果してそれが新しい詩の手法なのかを検討したい。ひいては現代詩研究の一部としたいのである。

Artistik

ベンは、「抒情詩の問題」の中で、「そもそも詩は生れることはまれであって、むしろ作られるものだ」(I 494)¹と「新しい詩」の方向を決めている。詩が出来る時、詩人は、その詩を観察し、「新しい詩」では詩作そのものが一つのテーマになるのだ、唯一のテーマではないが、「新しい詩」作品には、いろいろな形で、そのひびきが出る、つまり、詩人の意識、詩人自身に対する批評的意識と結びついて、詩は作られる、というのである。それが Artistik のおおよそのあり方なのだが、ベン の言葉を借りれば、それは「誤解を招き易い概念」(I 494)でもある。

Artistik という言葉は、日本語の「芸」、「技巧」にあたるが、ドイツ語ではあまり良い意味では使われない。美学方面では、それを「皮相性」とか「娯楽・遊技」などの意にも用いているが、ベンは、これに本来の意味をもたせようとしたのである。文学上で Artistik がいわれたのはフランスが最初であって、ドイツに入ってきたのはニーチェによってであった。フランス語にしろ、英語にしろ、artistique や artistic は artificiel や artificial (人工的、技巧的)という意味とは違って、「芸術的」の意味に用いられるのだから、ベンが、自らの詩作態度にこの言葉を用いたのも、あながちこじつけではない。むしろ、それに、ベンが自分の詩作態度を現代詩の詩作態度として定義するのに格好な概念を見出したのだともいえる。

「実際には、それはとても重要な概念だ。Artistik とは、内容が一般的に崩壊する中であって、その崩壊する自分を、内容として体験し、その体験から新しい文体を形成する試みである。それは価値の一般的なニヒリズムに対して、新しい超越性を、創作意欲という超越性を対置する試みである。そう見てくれば、この概念は、表現主義の問題、

唯美主義の問題、反歴史性の問題等々を中心に含んでいる。——一言でいえば、表現世界の全問題を包括しているのだ。」(I 500)

では、「新しい詩」の詩作態度としての *Artistik* とは、具体的には一体どんな事なのか。ベンはそれをどこに説明しているわけでもなく、勿論理論体系を打ち出しているわけでもない。総体的に言えば、次のような事になるだろう。

「抒情詩の問題」の中で、ベンは、まず一般的に、詩の成立過程をわかり易く説明している。最初に、おぼろげな創造の芽、又は霊の素材、つまり詩の内的対象があって、次にそれに合う言葉の緊張関係の糸口を見つけては、詩句が成立して行くというのである。これは、古今東西変らぬ詩の成立過程であろう。が *Artistik* はその成立過程にあって、詩と同時に、詩人自身を対象とし、観察、批判、抑制を繰り返しては、リズムや音の抑揚を選択し、言葉を選択する。それは絶体的な言語芸術を求めるのであって、距離をおいて、母音と子音の意識的な繰り返しによってリズムの美を創造するのだ。そのリズムは、ニーチェがいうように、「文章のあらゆる要素を新たに配合する力、言葉を選び、思想に新たな色づけをする力」(*WzM*)_{註2}でなければならない。言葉を選び、リズムを駆使して、独特の文体を生み出すのを生来の詩人の能力とするのは、「新しい詩」の詩人に初まったことではない。「新しい詩」では、その文体を生み出すまでの *Artistik* の働きが問題なのであって、「集中が行なわれ、感情や、心情に対する反発、多様さ、不確かさ、ふらつき、予感といったものに対する反発」(*WzM*. 849)が作用するのだ。それは「意識の明晰な形式への表現」であり、「意識の形成化」である。ベンが、「形式の厳しい表現訓練」(I 330)、「表現の熱狂主義」(I 216)「表現の熱狂家」(*NcW*)「形式の貴さと難かしさ」(*MAM* 72 164)「芸術作品の違大な形式は、芸術家はその本質に形式をもつ時發揮される」(*UdW* 82 152)という時、明らかにそれは *Artistik* のことをいっているのである。

この *Artistik* に基いて出来た、いわゆる「新しい詩」(講演では1950年代の詩を指すが)を見分けるにあたり、ベンは四つの「症状」を上げ、これを含む詩は、「新しい詩」ではないといっている。1. *Andichten* (捏造) 2. *wie* (のような) の多用 (リルケは例外) 3. 色彩語の多用 (青は例外) 4. 天使のような気高い調子、の四つである。この中、色彩語に関しては疑問であって、南方に憧れたベンが、青は地中海その他諸々の南のイメージをもつ言葉故に、例外として、他の色彩の多用を云々するのは、少し強引に思われるが、他は、ベンがそう主張するのも、*Artistik* の必然の結果であって納得行くことである。現代の詩人の自意識の前には讃歌 (*andichten*) も、気高い調子の詩も生まれぬのは当然であり、「距離をおいて」繰返される言葉の選択にあっては、直接的な表現或いは象徴的表現に向い、「*wie*」を使つての比喻は、軽い、古くさい表現にとどまるからである。

ニーチェの Artistik との関連

ベンは、この Artistik の概念を直接ニーチェから取り入れた。フランスでは、ずっと古く、フローベル、さらには17世紀まで遡るのであるが、それもニヒリズムの性格を帯びている点で、ベンは、ニーチェの Artistik の概念と同一視している。

「ここに17世紀の文体が始まる。フランスの文体が！……モダンな言葉だ。その背後にいつもニヒリズムの性格を帯びている。そしてさらに、ここヨーロッパ内部に、Artistik が始まった。絶対的な言葉の芸術が。ここにすでに！詩との距離をおいて、リズムや音の抑揚、或いは母音や子音の繰返しに、いわゆる美を作ることが始まっているのだ。——「美の振動数。言葉の配合による完成」とパスカルはいう。この問題性は、フローベルによってヨーロッパの意識に入ってきた。」（I 328）

ベンが、「絶対的な言葉の芸術」とか「距離、リズム、音の抑揚」の Artistik を口にする時、それには実はニーチェのひびきがあるのだ。特に芸術の形式に言及する時は最も強くニーチェの影響があらわれる。^{#3} 注に挙げた引用文からも解るように、二人の間には Artistik に関する文章の一致が見られ、とりわけ、Artistik が形式の現象として把握されていること、芸術の本質が内容ではなく、仮像や表面的なものにあり、逆にいえば、形式だけが実体であるという点で一致している。しかし、これは二人の本質的な相違を示すものだが、ベンは明らかに、ニーチェの本質的な哲学に興味を示さず、その著「権力への意志」に関しては、「価値の転換」より、もっぱら新しい Artistik に注目し、ニーチェをその理論家、或いは、実践家とみている。さらに、ベンがいたところで引用し、Artistik の根本概念として信奉している、ニーチェの Artisten-Evangelium（アルティスティックの福音）そのものにさえ二人の見解に根本的な違いがある。その福音、つまり「生の本来の課題としての芸術、生の形而上学的活動としての芸術」（WzN Aph 853 IV）とニーチェがいう時、彼の芸術観は、「生哲学」の一部をなしているのであって、重点は「生」にあるのだ。「我々は芸術を有機的機能とみる。……我々は、芸術を生のもっと大きな刺戟とみる……。」（WzM 808）といった言葉は、ニーチェに数多く挙げられるのである。それに対して、ベンにとっては、「生」は眼中になく、「形而上学としての芸術」のみが問題なのである。実に、ベンは Artistik の概念全体をこの „Artisten-Evangelium“ から引き出していて、彼がこの言葉を語る段になると、きまって告白調に、誇張して、それをあたかも今世紀全体の芸術の進む指針としての「福音」であるかのようにいう。例えば、「それは、今世紀初期における、ヨーロッパの最も深い重要性をもつものであった。それは、男性的な、修道士的運命だった。それとは、「権力への意志」で述べられている、芸術のあの「福音」の法則だ。ヨーロッパの、最後の形而上学としての芸術についての、アルティスティックの福音だ。」（IV55）といった調子である。そのような調子の文の枚挙にいとまなく、Egon Vietta にあてた手紙（1936）にも、Artisten-Evangelium を「新時代の画

期的な意義」とまでいい、essay「表現主義」では、その福音を、「芸術の反ニヒリズム運動として見逃せぬ」という。「ヨーロッパニヒリズム内部の最後の形而上学的活動としての芸術」(IV54)とベンが言い変える時、ベンは果して、芸術の本質をニーチェのいう意味での形而上学だと考えたかは疑問である。ニーチェのいう「生の形而上学的活動としての芸術」は、「超人」という未来に向う精神的ヴィジョンであつた。つまりニーチェにとって、芸術は、「道徳的な神が死んだ」その瞬間に、究極的な必然性をはらむのであって、つまりニヒリズムの克服には、芸術家の形而上学的創造性が最も必要になるのである。そういう意味で、芸術は „Antinihilistisch par excellence“ (I 132) なのである。これに対して、ベンは、芸術をニヒリズムの克服とみる点では同じであるが、「この最後の唯一の」といって、全文化世界の崩壊を予見し、ペシミズムの側からこれをみているのだ。しかし、ニヒリズムの根底の „Nichts“, これが、ニーチェにおいても、ベンにおいても、芸術創造の力の中核となっているのに変りはない。

1932年の「アカデミー講演」で、ベンは、「創作の法則」(I 438)に言及し、創作的陶酔、又は「創造的超越性」の背後に、「形式を求める無の力」(I 438)があることをいっている。つまり、創造的陶酔としての「無」は、形式を求めるというのである。従って、創造的陶酔の中には、神秘的、「靈的」体験と、芸術創造の「形而上学的活動」をうながす形成への要求が隔合しているのだ。この点で、ベンとニーチェに、大まかな一致が見られるのである。「陶酔。それは、ニーチェにとっては、形式の最も明確な勝利だ」(N I 141)とハイデガーが云うように、陶酔とは、ベンにも、ニーチェにも、その陶酔の中に体験されたものを「形式化」することをいうのであって、二人にとっては、 „Formrausch“ (形式の陶酔) (II 133) といった方が適切なのだ。ベンがよくいう „das lyrische Ich (抒情的自我)“ は、 „Formrausch“ をもつ存在であって、一方では、内的体験の潮、陶酔に身をまかせながら、一方では、形式への自意識によって表現を生み出すのである。「深み」或いは「無」を体験することと、それに表現を与えることの、二つの緊張関係、すなわち „Formrausch“ の中に、Artistik の本質はあるのだ。ベンが、「芸術創造の形而上学的活動」とか、「形式への情熱」とか、「構造的熱情」とかいいながら、Artistik の陶酔をいう時は、ニーチェの「形而上学的な活動としての芸術」、Artistik の芸術観を直視しているといえる。この Formrausch が Artistik の中で最も重要であることが、これから実際に詩を追っていく中に解るであろう。

詩作にあらわれた Artistik

KLEINE ASTER

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzwolle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
Kleine Aster!

小さなアスター

ひとりの溺死したビール運搬人^{はこび}が台にのせられた。
だれかが、この男の歯の間に、濃い藤色の
アスターを一本、はさんでおいた。
わたしが 胸から
皮膚の下に
長いメスを入れ
舌と口蓋を、切り出した時、
その花を、つつついたにちがいない。そいつが、
となりの脳の中に すべり込んだから。
縫い合わせる時、わたしは、
胸腔のかんなくずの間へ
そいつも一緒につめ込んだ。
おまえの花瓶の中でたっぷりおのみ！
やすらかに おやすみ
小さな アスターよ！

ベンの処女詩集「屍体[＊]公^ル示^グ所」(1912)の冒頭の詩である。現在の我々には、現代詩としてさほど目新しいものではない。ダダイズムの再来である今日の現代詩には、もっと奇抜な題材の、もっとどぎつい、強烈なイメージの、もっと言葉の破壊された詩が、(特に日本ではそうだが) 沢山見られるからである。だが、1912年、この詩集が世に出た時は、センセーションを巻き起したということも想像に難くない。抒情詩といっても、およそそれまでの詩としてのイメージはない。死体解剖を主題に、医学用語を生ま生ましく用いた詩は、それまでになかったからだ。「[モルグ]は過去へ通ずる橋を、まだ誰もしたことがないやり方で破壊し、初めて自らの世紀の言葉で書いたひとりの男の宣言書だった。」(Jens: S. e. L.) とイェンスはいう。しかし、それは「マルテの手記」の病院の描写、死を直視する態度が、ベンの癌病棟、モルグ、搔爬や解剖と相通ずることを見れば、時の流れでもあろう。だが「マルテの手記」の病理学に比べ、ベンの「モルグ」のそれはあまりにもどぎつい。「メスを入れて、舌と口蓋を切り出す」「そいつは、となりの脳の中へすべり込んだ……」は、わざとらしさが表面に出すぎている感じだ。そういう詩句は沢山見られる。

太陽は女の髪の中に燃え、
 女の明るい長い素足をなめまわし、
 そして悪徳を犯し、分娩しても、まだ形のくずれぬ
 褐色がかった 胸のまわりに、ひざまずく。
 女と並んで ニグロがいる、馬の蹄に
 目と顔がずたずたに裂かれて。きたない
 左足の 穴のあいた指が二本
 女の白い内耳につっこまれて。 (ニグロの花嫁)

皮膚は ふきでもの、歯はむしばまれ
 そいつは、一つベッドで つがい、おしあい
 肉の畝に 精子を蒔く (医 師 VI)

右の心耳が 肛門から 覗き出さんでもよさそうなもんだ
 それじゃあ まるで 痔みたいに見えるじゃないか (肉)

婦人科医ベンの冷静な科学者の眼を通して見れば、きわめて日常的な描写かもしれないが、多分にエロチックで、グロテスクな感じは否めない。ベンも後に回想し、そのグロテスクな描写を認め、詩それ自体としてはこの「モルグ」を重要視していない。又一般の人

々もあまり高く評価していない。だが、「モルグ」の詩一つ一つに、このグロテスクな描写の中にも、なにか美しいものがあるのを見逃すわけにはいかない。脳の中にすべり込む藤色のアスター。ニグロのそばに横たわる、花嫁のような白人の女体。胸腔に巣くう、ねずみの美しい青春（`Schöne Jugend`）。売春婦の口の中の金歯（`Kleislauf`）。これらは、それぞれ、グロテスクな醜さの中にあればこそ、むしろ美しく輝やいてくる。ベンは、それをきわめて無感情に、冷たく、きわだたせて表現していて、「お前の花瓶（肉体のこと）の中でたっぷりおのみ！小さなアスターよ！」もむしろニヒリスティックにひびく。これこそ、これらの詩の生命となっているのだ。それによって、全体が、醜美を超えた美、ナンセンスの美を感じさせると云ったら、いい過ぎであろうか。ここには、それ以上の思想的背景も、意図もない。この美の手法が、Artistikの一過程でなくてなんであろう。医学生ベンが、解剖の体験を通して、「死」を、「無」を感じ、その深みから一息に書き上げたのだ。「夕方だった……この七篇の詩は、皆一時にわき上り、出来上った。暗くなる頃、私は空虚に、空腹になり、めまいがし、ひどい衰弱からやっとはい上って来たのだった。」(IV45) つまり Artistik の陶酔の中に出来たものに外ならない。が Formrausch の形式への意志はなく、「抒情詩の問題」で自認しているほどの Artistik ではない。その証拠に、「ニグロの花嫁」では、あれほど強調している wie が、重要なところで二回も使われているし、「モルグ」全体に色彩語の多用が見られるのである。結局、この段階では、確かに、「無」に基いた陶酔の中に詩が生まれ、Artistik の重要な形式への陶酔や自意識はなく、前世紀の詩の成立過程と同じなのだ。だが、この詩が、「無」すなわちナンセンスを主題にしているところに、グロテスクな、19世紀とは違った新しい表現が生まれた原因があり、そのナンセンスの美を見逃がしてはならぬのだ。

1912～14年頃の詩をまとめた詩集 `Söhne` では、引続いて、「モルグ」と同じグロテスクな描写をしているが、Artistik の表現がみられ、さらに1916～19年頃の詩集 `Fleisch` には、それが見事に生きている詩が多い。生野氏が指摘する通り、この時期には `Karyatide` を中心に、`Ikarus` `Pappel` `Kretische Vase` などすぐれた詩が多い。

`Karyatide` は、生野氏が「抒情と造型」の中で一応論じているが、ここでもあえて挙げてみよう。

KARYATIDE

Entrücke dich dem Stein! Zerbirst
die Höhle, die dich knechtet! Rausche
doch in die Flur! Verhöhne die Gesimse—

sieh: Durch den Bart des trunkenen Silen
 aus seinem ewig überraschten
 lauten einmaligen durchdröhnten Blut
 träuft Wein in seine Scham!

Bespei die Säulensucht: toderschlagene
 greisige Hände bebten sie
 verhangenen Himmeln zu. Stürze
 die Tempel vor die Sehnsucht deines Knies,
 in dem der Tanz begehrt!

Breite dich hin, zerblühe dich, oh, blute
 dein weiches Beet aus großen Wunden hin:
 steh, Venus mit den Tauben gürtet
 sich Rosen um der Hüften Liebestor—
 sieh dieses Sommers letzten blauen Hauch
 auf Astermeeren an die fernen
 baumbraunen Ufer treiben; tagen
 sieh diese letzte Glück-Lügenstunde
 unserer Südlichkeit
 hochgewölbt.

女 像 柱

身ををもぎ離せ、石の呪縛から！ 張り裂け、
 おまえを とじこめている洞を！ さらさらと
 流れ出るがいい、ひろやかな野原へ！ 嘲けろ、飾り縁を——
 見よ！ 酔いしれた シレノスの ひげづたえに、
 はてることなく、こんこんとあふれ、
 これを限りに、音たてて どよめき流れる血潮から
 ワインは かれの恥部へ したたり落ちる！

石柱病に 唾を吐け！ 死ぬほどつかれ
 老衰した 両手を わななかせて、柱の群れは
 たれこめた天に向って、差しのべた。突き落せ、
 神殿を、踊り たがる

おまえの ひざがしらの 憧れの前へ！

身を開け、咲いて散れ、おお、血を流せ、
おまえの 柔らかな花床へ、 大いなる傷口から あふれる血潮を！
見よ、ヴィーナスが鳩をともない、その腰の
愛欲の門に バラを巻きつけている――
見よ、アスターの海原の上、この夏の名残りの
青いおきが、はるかにうかぶ
樹の焦げいろの岸辺へ、かけて行くのを。見よ
われらの南の
見せかけの幸福の一ときが、これを終りと
空高く、アーチを描いて
明るむさまを。

神殿の石柱として、とざされて直立する女像柱。固い石の中に固定され、静止している女像。この像が、堅い束縛から脱して、自由の身になろうとする。この固い石からの解放。これほどの緊張感が、詩全体にみなぎっているのは驚嘆に価する。ギリシャの柱像、それはアポロ的な調和の造形芸術だ。そんな題材を取りながら、何ものも破壊して、解放されようとする、デオニゾス的情熱をうたっているが故に、そこにダイナミックな緊張感がみなぎるのだ。「身をもぎ離せ！石の呪縛から！張り裂け、おまえをとじこめている洞を！さらさらと流れ出るがいい、ひろやかな野原へ！」原文にあっては、1・2行目がiとeの固いはり裂けるような感じの母音に、それに伴ってdとtの重い子音と軽い子音の繰り返し、ダイナミックに、ぴんとはりつめた感じを与える。さらに、Rausche doch in die Flur! は au, o, i, u とさまざまな音をたてて広い野へ解放されていく感じですばらしい。6・7・8行は、いかにも血潮が、酒が、こんこんとどろきあふれる感じがして見事だし、3節の1・2行目は、子音 b, d, w と母音 i の繰り返しの中に、1節と同じような固い張り裂けるような効果を示している。さらに、同じ節の6・7行目にも、うつろにひびく母音 au と明るくひびく母音 a, 重い子音 b と、軽やかな子音 f の繰り返し、第1節と同じ手法で、ダイナミックなリズムの効果を出しているのである。これが、ニーチェのいう距離を保ってのリズム、母音と子音の意識的な繰り返しによる美の創造、つまり Artistik なのである。しかも、それらのリズム感が、何よりも詩人の爆発的な内発性から生まれているところに、この詩の成功が見られるのである。

その内発性とは、1926年頃から次第に巨大になって行ったレンネ感情であった。余りにも多く死体を、解剖を見すぎたレンネ＝ベン、社会と意思の疎通しない孤独な存在、体験を得るには、「テスト氏」のように、意識的すぎ、行動し、打開するには無力な人間。彼に

残っているそれからの唯一の脱出口は、自分を解体すること、形態を見つけるのではなく、逆に形態を爆破し、無形のものに、自律的な自我の対極として仕えることだった。当時の詩人達同様、南国や東洋、つまり無形体の神話への憧れがレンネ＝ベンをとらえたのだ。

„Karyatide“ はそんな自己解体と、南国への憧れの、レンネ感情の高まりの中に生まれたのだ。そんなニヒリズムのレンネの感情という陶醉の中で、Form への意識によって、詩の言語そのものが解体され、不協和音や、ダイナミックなリズムの中に、その解放のテーマが達成されたのだ。これこそ Artistik の成功の例である。„Karyatide“ を中心にした1916～19年の間の詩は、このような創造感情の中に成立し、解放の感情が、醗酵し、わき上り、ダイナミックな緊張感に満ちている。「いわば、遅ればせの創造的青春……ベンという「価値の一般的ニヒリズムに対して、新たな超越、すなわち創造の喜びという超越を置こうとする試み」は、むしろこの時期について妥当とする。」(抒 136) そう生野氏がいうのは当を得ているのであって、ニーチェのいう「創造的陶醉」、ベンという „Form-rausch“ の Artistik が発揮されるのはこの時期である。これでわかるように、„形式“ は、T・S・エリオットのいう古典的形式では勿論なく、Artistik の Formrausch の Form は、³「深い体験」に基いてその内的体験を、詩作の自意識によって繰り返すリズムや言葉の選択によって自ずと生れる形のことである。従って、そこには、言葉の解体、或いは、名詞化が行なわれ、モザイクのような詩が生まれる。名詞の多用は、固定的な Artistik の Form を形成するのに重要なのだが、ベンの場合は、そういう意識の上に出来上ったものなのである。例えば „Kretische Vase“ 等は、ほとんど、名詞だけで出来ている詩である。

Du, die Lippe voll Weingeruch,
blauer Ton-Zaun, Rosen-Rotte
um den Zug mykenischen Lichts,
Un-geräte, Tränke-Sehnsucht
weit verweht

„Aufblick“ や „Ikarus“ にしても、これらの名詞の多用に恰らず、緊張感とダイナミックな感じに富んでいるのは、何よりも、詩人に Formrausch の内発性があるからだ。

1920年代の詩は、いずれも、短かい詩句の8行詩形で、形が整ってはいるが、不思議と我々の心を打たない。„Das späte Ich“ や „Qui sait“, „Am Brückenwehr“, „Dynamik“ など問題にされる詩があって、それらは Artistik の思想を、形式の意識を題材にしてはいるが、内発的なものがない故に、魅力がなく、創造性に欠けていて、1920年代のベンは不毛の時代にあったといわねばならない。この期を論ずるのは、またの機会にしよう。1930年代に生まれた一群の詩 „Statische Gedichte“ 詩集⁴はその尾を引いてはいるが、

それでも、成功した詩はいくつか見られる。しかも、この期に、Artistik を究極まで突きつめている形跡がある。この詩集の中、その題名を代表する詩 „Statische Gedichte“ を挙げよう。それは詩集の最後の作品として詩集全体を総括し、「詩の静力学」を純粹に表現しているからである。

STATISCHE GEDICHTE

Entwicklungsfremdheit

ist die Tiefe des Weisen,
Kinder und Kindeskind
beunruhigen ihn nicht,
dringen nicht in ihn ein.

Richtungen vertreten,
Handeln,

Zu-und Abreisen

ist das Zeichen einer Welt,
die nicht klar sieht.

Vor meinem Fenster

—sagt der Weise—

liegt ein Tal,

darin sammeln sich die Schatten,
zwei Pappeln säumen einen Weg,
du weißt — wohin.

Perspektivismus

ist ein anderes Wort für seine Statik:

Linien anlegen,

sie weiterführen

nach Rankengesetz—

Ranken sprühen—,

auch Schwärme, Krähen,

auswerfen in Winterrot von Frühlhimmeln,

dann sinken lassen —

du weißt — für wen.

静力学的な詩

発展と無縁なことが
 賢者の深みだ
 子や孫たちは
 かれの心を煩わせず
 かれの中へ 押し入らない。

いろいろの方向を 代表し
 行動し
 旅して、行き来すること、
 はっきり 物を見ない
 ある世界のしるしが それだ。
 わたしの窓の前に
 ——そう 賢者は語る——
 谷がある。
 そこに さまざまな影が 寄り集い
 二本のポプラが、一つの道をはさんで、縁に立つ
 おまえは知っている——どこへ行く道かを。

遠近法主義

これは かれの静力学の 別名だ。
 線を 引きはじめ、
 巻蔓の 法則に従って
 それを 引き続けること——
 巻蔓は 火花を散らす——
 群がるカラスも
 冬の 朝明けの 赤い空へ 投げ上げ

それから 沈むに まかせること——

おまえは 知っている——誰のためかを。

メトリックも確立していず、韻も踏まず、1920年代の詩と違って詩句の長さも一定せず、比較的自由的な表現である。詩全体が、東洋的な叡知につつまれ、ある一瞬の運動の静

止に永遠性を感じさせる詩である。„Karyatide“のように、ダイナミックでもなく、張りつめた緊張感もない。が象徴的な言葉の背景にある思想の深みを感じられる。真理探究を目的として進歩し、発展する科学、全ては神への道とする宗教、その他諸々のヨーロッパの伝統に築かれた歩みは、どよめき、あふれている。しかし彼らは、真実を見通す力はない。そんな世界を前にした東洋的な賢者、すなわち詩人はそんな人間の歩みがどこへ通ずるか知っている。つまりそれは、実に「無」なのだ。静と動の対照的な描写の中に、こんな風にこの詩はうたう。第一節全体はその東洋的叡智をうたい、「発展と無縁なこと」は反ヨーロッパ的色彩が濃い。第2節もそれは引き続いて問題となるが、それも、第3節から解かるように西洋的な発想からしている。第2節、はじめの5行の落着きのなさ、あわただしさは、第1節の賢者はそれを高みに立って遠近法的にながめる。目の下にある「谷」はおよそベンには似つかわしくない言葉であるが、Klabundへの弔詞に使ったと同様に、それは「生まれた地」としての谷であり、思い出、死者の谷であって、そこを通る道が「どこへ行くか」つまり自然の繰り返される摂理といったもの（つまり詩人はそれをつきつめて「無」とするのだが）を賢者はよく知っているのである。それを遠近法的にながめるところに、西洋的な発想の東洋思想たるゆえんがある。第3節の初めの *Perspektivismus* は、ニーチェの芸術観の中にあって、注3にある „Wille zur Oberfläche (MAM 158), Wille zum schönen Schein (Udw, 82,386,) Wille zum Olymp des Scheins (NcW77,75)“ ぐらいの意味であって、ベンが *Astistik* の概念の一つとしてとらえているものである。従って、ベンがこの言葉を使う時、単なる遠近法主義ではなく、詩作意識として充分考慮してのことである。この西洋的な発想の *Perspektivismus* と相応する *Entwicklungsfremdheit* は、この詩全体の上でも、内容的に考慮して用いられているのは勿論であるが、形の上で、どちらも一般的な韻律をさけている。Jambus として、*Entwicklungsfremdheit*, *Perspektivismus* と読むなら、本来もつリズムを歪めるからだ。言葉本来のアクセントは — — ' — と最後で一旦高まりそして少し沈むのであって、このリズムが詩全体の調子を象徴しているかのようである。Artistiker ベンの意識してのことであろう。すなわち第1節、第2節と、西洋的な発想の東洋思想を、平行した調子でうたい、第3節の終り「冬の朝明けの赤い空へ投げ上げ」と第4節の1行「それから落ちるにまかせること」の詩句の間にこの詩の高揚と凝縮があり、第5節でぐっと沈んだ調子になるからである。

この *Perspektivismus* は、*Entwicklungsfremdheit* と明らかに対立する概念ではあるが、詩の中の賢者のもつそれは、自己抑制というか、一種の様式化への意志であり、「モルグ」や „Karyatide“ の、表現主義という „Sturm und Drang“ を超えた古典派への、古典的に完成された領域への意志であって、一見、二つの概念は対立的に見えるが、ベンにとっては同一なのである。「巻蔓の法則」は、そのような、詩人、賢者の根本理念なのだ。つまり横にしたらせん状の「巻蔓」は „Karyatide“ でみたほとぼしり出る情熱、破壊力とは反対の、永遠性、永続的なもの、つまり「無」という完成したものを生み出す意識で

あり、やはりこれも *Artistik* の一つ *Formrausch* である。そのような完成した永遠なるものを求める *Formrausch* の「巻蔓の法則」に従って描かれた線、

「群がるカラスも
冬の 朝明けの 赤い空へ 投げ上げ

それから 沈むに まかせること」
はニーチェの詩

„カラスの群が 鳴き叫んで
乱舞しながら 町の方へ 飛んでいく“

のひびきがあるにも憚らず、ニーチェとは逆に、つまり平行して、果しなく飛び去るのではなく、上昇と下降の円を描く。これは、詩人の詩作意識そのものをうたっているのであって、画家が「賢者が、詩人が、巻蔓のほとばしり出る内発性から、「火花を散らしながら」「巻蔓の法則」という *Astistik* によって、「線を引きはじめ、さらにそれを引き続けて」描いたものであって、この飛翔の上昇と下降の間のほんの一瞬、「カラス」という物体が、重力のない平衡を保つ、その一瞬が、本来の意味の「静力学」の詩が成立する時なのだ。そして *Perspektivismus* のリズムとアクセントがこれを象徴的にあらわすのだ。„*Statische Gedichte*“ の成立するその決定的な瞬間を、カラスの飛翔の上昇下降の一瞬に象徴的に描き得たことは見事である。詩作そのものを意識して詩作する *Artistik* がここに生きているのだ。静力学とは、従って

「古い誓約、呪縛
神々はたゆとう一刻のあいだ
均衡を保つ」

(ア ス タ ー)

瞬間であり

「一つの言葉、一つの宝——。

.....

太陽は静止し、天球の音楽が沈黙する

そして万有がその言葉と凝結する」

(一つの言葉)

その言葉の表現の世界である。

「言葉と音のうちに不滅性を築く」

(詩 句)

ことつまり *Artistik* の一形態なのだ。

詩集 „*Statische Gedichte*“ の中では、この詩の外にも „*Astern*“ „*Orpheus' Tod*“ „*September*“ など、その意味で成功し、よい、魅力ある詩となっている。

だが、ここで見逃せないのは、そのような成功の裏に、数多くの不成功の、しかも魅力のない詩句があることだ。

「形式だけが 信仰と行為だ (「生——低級な妄想」)

「形式、形式の容貌

おのずから生じたもの、われわれが自分に与えたもの——」(「形式」)

「かつて、神格が、生ある者のなかに、深く

知られずに、ひそんで復活し、語ったことがあるのなら

その言葉は詩句だ。詩句の中では、

もろびとの心の苦痛が限りなく屈折をなしたのだから」 (「詩句」)

こんな詩句は数多く 見うけられるが、それらは、詩作意識のみ働いて 理論的にのみ流れ、本来の詩句としての魅力を失っている。これも、Artistik の結果なのであって、生野氏が、「あしき Artistik」とよぶゆえんであろう。この成功、不成功の原因がどこにあるかと言えば、Artistik の過信と、創造的内発性の無さにある。つまり、Artistik の本質は、Formrausch という、内的体験という深みと、形式への意志という、二つの緊張関係にあったはずで、そのどの一方が欠けても、Artistik は成功しないはずだった。

„Karyatide“ を中心にした一連の詩にあっては、解放という内発性、„Statische Gedichte“ や „Aster“ „Ein Wort“ にあっては、解体から落ち着きへ、完全性へ向う内発性、それら深みと、表現の意志、自意識がうまく均り合っていたから成功したのだが、„Leben-niederer Wahn“ „Die Form“ 又は、ここに挙げなかった1920年代の詩、例えば Artistik を論ずるには欠かせない „Am Brückenwehr“ とか „Dynamik“ (これらについては次の機会にしたい) などは、Form への意志のみ先に立ち、理論的に 流れて、„Rausch“ が欠けていたが故に、不成功に終わったのであろう。

このように見て来ると、ベンのいう Artistik は、Form 以前の問題、言語そのものの解体に進んでいる Avantgardismus の現代詩には、言葉の解体の面では及ばず、いわゆる「もう古いもの」と批判されるかもしれないが、その過渡期の一時期にあって、ニヒリズムの超克というそれ相当の存在価値をもっている。さらに、その Formrausch の緊張関係というものは、詩の存在する限り、魅力ある詩か否か、成功した詩か否か、を決める大きな鍵を握るものと思うのである。

後 注

注1 「Gottfried Benn : Gesammelte Werke / Limes Verlag」の出所を示す。本文中、ベンの引用文はこの版の巻数と頁を表わす。

注2 ベンの引用文以外は、著書名の頭文字を取った略で、数字は頁を表わす。但しニーチェの著書はいずれも Kröners Taschenausgabe, Stuttgart 1955—56 版であって、数字は巻数、頁数である。又 „Der Wille zur Macht“ に関しての数字はアフォリズム番号を表わす。

頭文字の略は次の通りである。

Wz M=Der Wille zur Macht

J =Jenseits von Gut und Böse

MAM=Menschliches Allzumenschliches

G b M=Zur Genealogie der Moral

Ud W=Die Unschuld des Werdens

F W=Die Fröhliche Wissenschaft

G d T=Die Geburt der Tragödie

N c W=Nietzsche contra Wagner

E H=Ecco homo

N =Heidegger : Nietzsche

抒 =生野幸吉：抒情と造型

注3 参考のために Artistik に関する言葉二、三挙げてニーチェとベン の似かよった文を列挙してみる。

„Artistik” : ニーチェ ; 「ハイネと私は ドイツで初めて Artisten であった、といつか云われるだろう」(EH 77.323)「私の Artistik 趣味」(同322)「artistisch 忘我」(同175)「artistisch 原理」(同328)「artistische 情熱」(J76,190)「artistische 人間, Artisten」(GdM 76,338)ベン ; 「artistische 精緻さ」(I 309)「Artistik 絶対性の言語芸術」(I 328)「私は Artistだ——私はプリズム的人間だ」(II 255)

„Ausdruck” : ニーチェ ; 「表現の熱狂家」(NcW)「表現, expression, 何によりも優先する」(UdW 82,221)ベン ; 「表現の熱狂主義」(I 216)「芸術は表現だ」(I 305)「形式のきびしさの表現訓練」(I 330)「人間は表現を求める叫びだ」(I 486)

„Form” : ニーチェ ; 「芸術作品の偉大な Form は芸術家はその本質に形式をもつ時に発揮される」(UdW 82, 152)「あらゆる非芸術家達が „Form” とよんでいるものを, 内容として, 事柄そのものとして感じるのが, 芸術家である。むしろ内容が単に形式となるのだ」(同818)「Artistik の情熱をもつ能力, „形式” への専心をもつ能力」(J 76, 190)ベン ; 「権威あるのは表現への意志のみである, 形式の追求である」(I 310)「形式への組織的な熱情, 情熱」(I 421)「形式への解体」(IV 44)

„Oberfläche, Schein” : ニーチェ ; 「そのためには Oberfläche にとどまること,……Schein を重くみること, 形式や調子, 言葉, Olymp des Scheins を信じるが必要だ」(NcW 77, 75)「Schein への充分な 意志としての 芸術」(FW 74, 124)「Schein への意志, Oberfläche への意志」(J 76, 158)ベン ; 「深みからの Oberflächlichkeit……Olymp des Scheins」(I 413)「我々はArtistik の問題, „Olymp des Scheins” に直面している」(I 489)

注4 „Statische Gedichte” として発表されたのは1948年。

参 考 文 献

G. Benn : Gesammelte Werke I . II . III . IV Limes Verlag

F. Nietzsche : Der Wille zur Macht. Kröners Taschenausgabe Stuttgart 1955—56 以下注2参照。

B. Hillebrand : Artistik und Auftrag. Nymphenburger Verlagshandlung

E. Buddeberg : Gottfried Benn. J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart

F. W. Wodtke : Gottfried Benn. J. B Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart.

J. P. Wallmann : Gottfried Benn. Stieglitz-Verlag 1965.

K. Schumann : Gottfried Benn. Verlag Lechte / Emsdetten.

W. Jens : Statt einer Literatur Geschichte Günther Neske Verlag

〃 /高木, 中野訳 : 現代文学 (上書の訳) 紀伊国屋,

生野幸吉 ; 「抒情と造型」